Shiraz-Beethoven.ir

فهرست مطالب

سرمقاله ۵

کلیات

داهه‌پردازی: چهارده تعریف ۹
ترجمه‌ی مریم قرسو

داهه‌پردازی: مفاهیم و سنت‌ها ۱۳
رونو نتل / ترجمه‌ی ناتالی چوبینه

وانع اجتماعی بداهه‌پردازی ۲۳
رنار لرتا- ژکب/ ترجمه‌ی مریم قرسو، لیلا سماواتی

داهه‌پردازی در فرهنگ‌های غربی

داهه‌پردازی در موسیقی هنریِ غرب ۲۷
هیئت مؤلفین/ ترجمه‌ی ناتالی چوبینه

داهه‌پردازی در موسیقی جاز ۹۱
اری کِرن فِلد/ ترجمه‌ی ناتالی چوبینه

Shiraz-Beethoven.ir

بداهه‌پردازی در فرهنگ‌های همجوار

حفظِ رَوَندِگی: اصطلاحات، عمل‌ها و فرآیندهای بداهه‌پردازی در موسیقیِ سازیِ شمال هند ۱۰۵
استیون اسلاوُک/ ترجمه‌ی حمید خداپناهی، پارسا توکلی

منابع عثمانی درباره‌ی گسترش تقسیم ۱۴۱
والتر فلدمن/ ترجمه‌ی ساسان فاطمی

بداهه‌پردازی در موسیقی ایرانی

بداهه در موسیقیِ هنریِ ایران ۱۷۱
ژان دورینگ/ ترجمه‌ی ساسان فاطمی

بداهه‌پردازی به‌عنوانِ «دیگری»: خلاقیت، دانش و قدرت، مطالعه‌ی موردیِ موسیقی کلاسیک ایرانی ۱۷۹
لادن نوشین/ ترجمه‌ی ناتالی چوبینه

بازنگری مفاهیم بداهه و آهنگسازی و اهمیت آنها در موسیقی ایرانی ۲۳۹
ساسان فاطمی

سی‌دی‌های تازه ۲۴۹

رونو نتل

رجمه‌ی ناتالی چوبینه

Shiraz-Beethoven.ir

بداهه‌پردازی: مفاهیم و سنت‌ها*

داهه‌پردازی خلق یک اثر موسیقایی، یا شکل نهایی یک اثر موسیقایی، در حین اجراست. این عمل ی‌تواند شامل تصنیف فوری یک اثر توسط اجراکننده‌ی آن، یا پخته‌کردن یا تعدیل یک چارچوب بلاًموجود، یا هر چیزی بین این موارد باشد. هر اجرایی تا اندازه‌ای عناصری از بداهه را در خود ارد، هرچند میزان آن بسته به دوره و محل تفاوت می‌کند، و هر بداهه‌ای تا اندازه‌ای مبتنی بر جموعه‌ای از قراردادها یا قوانین ضمنی است. بداهه‌پردازی، به علت سرشت آن ــ که اساساً ناپایدار است ــ، یکی از موضوعاتی است که کمترین تحقیق تاریخی را به خود جلب کرده است.

موسیقی بداهه، به‌طور بالقوه، در همه‌ی فرهنگ‌های موسیقایی وجود دارد. با این حال، جوامع ه انحاء مختلف با هم تفاوت دارند: در میزان تمایزگذاری میان بداهه و آثار پیش‌ساخته؛ در طبیعت گستردگی مصالح موسیقایی‌ای که بداهه‌پردازان از آنها به‌عنوان مبدأ یا منبع الهام استفاده می‌کنند؛ ر انواع و ابعاد آمادگی‌های قبلی‌ای که بداهه‌پردازان، چه در آموزش موسیقایی خود و چه در رتباط با اجراهای منفرد، به آن نیاز دارند؛ در رابطه‌ی میان انتقال کتبی و شفاهی؛ و در ارزش وسیقایی و اجتماعیِ نسبی‌ای که برای بداهه‌پردازی، آهنگسازی و موسیقیدانانی که به این دو عمل ی‌پردازند قائل می‌شوند.

---

* ترجمه از: Bruno Nettl, "Improvisation: I. Concepts and practices", in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Second Edition). Edited by Stanley Sadie, London: Macmillan Publishers Limited (2001)

Shiraz-Beethoven.ir

همه‌ی سازها وارد می‌شوند» را دارد، ولی هیچ‌کدام از بخش‌ها نوشته نشده‌اند. در نقطه‌ی دیگری
م عنوانِ «آریا با همه‌ی سازها» دیده می‌شود که فقط همراهی کُنتینوئو آمده است. در اپراهای
مجموعه‌ی کُنتارینی» (Contarini Collection, *I-Vnm*) موارد زیادی هست که در آن یک رقص
ر پارتیتور مشخص شده است، اما موسیقی‌ای در کار نیست؛ در موارد دیگر فقط یک خط باس داده
ده است (Rose, 1965). به‌نظر می‌رسد که پاساکالیا در اصل نوعی ریتُرنِلّوی بداهه در برنامه‌های
ایشی بوده باشد (Hudson, 1981).

نقل‌قولی که از آگاتساری آورده شد پیوند تنگاتنگی را بین بداهه‌پردازی روی یک کانتوس
رموس و رئالیزاسیونِ باسّو کُنتینوئو نشان می‌دهد. بخش کنتینوئو جانشین کانتوس فیرموس شد و
خش‌های بداهه مبنای هارمُنیک‌تری یافتند؛ چیزی که تا حدی به‌دلیل دلالت‌های هارمُنیک خودِ
خشِ باس بود.

بداهه‌پردازی برای ارگ‌نوازان، هم یک تکلیف هنری به‌شمار می‌رفت و هم یک تکلیف
ارکردی. آنان در اُفیس‌ها و مِس‌ها، وِرسِت‌هایی را روی کانتوس فیرموس‌های آئینی، در تناوب با
روه همخوانان، بداهه‌پردازی می‌کردند. این عمل رابطه‌ی آشکاری با فن باسّو کنتینوئو دارد و در
قیقت تعدادی از باس‌های بانکیه‌ری برای ارگ در لُرگانو سوئُنارینو (*L'organo suonarino*,
3/162) حاوی شیفراژهای گاه‌گاهیِ باس مستمر (کنتینوئو) هستند. مس‌های فرسکُبالدی برای
گ نشانه‌هایی از کارکرد موسیقی بداهه در مس به‌دست می‌دهند (مثلاً توکاتا پِر له لِواتسیونه).
وکاتاها، پرلودها و اینتُناتسیونه‌های بداهه همواره برای مشخص‌کردن مُد یا زیرایی (یا هردو) برای
وانندگان به‌کار می‌رفتند. برخی از نخستین توکاتاها برای ساز شستی‌دار (اثر آندره‌آ گابریلی،
رولو و دیگران) بر مبنای کانتوس فیرموس‌های مزمورخوانی (psalm tone) ساخته شدند و
ی‌تردید خاستگاه‌های بداهه‌سازانه را بازتاب می‌دهند (Bradshaw, 1972). مُگار درباره‌ی
رسکُبالدی نوشته است که هرچند «آثار منتشرشده‌ی او گواه کافی برای مهارتش به‌دست می‌دهند،
ا برای قضاوت شایسته درمورد دانش عمیق او باید نوازندگی‌اش را هنگام بداهه‌پردازیِ
وکاتاهایی سرشار از پالودگی و ابتکارهای تحسین‌برانگیز شنید» (Maugars, trans.
C.MacClintock, 197).

نوع متمایزی از بداهه‌پردازیِ ایتالیایی فَنّیِ ویُلا باستاردا نام داشت که بین سال‌های
۱۵۸–۱۶۳۰ در چندین منبع ایتالیایی نمود یافت. ویُلا باستاردا با مدل‌قراردادنِ یک اثرِ
ی‌فُنیک، حول بافت پرسه می‌زند، گاه این و گاه آن صدا را تزئین می‌کند و بعضی وقت‌ها هم یک
خشِ کاملاً جدید می‌آفریند (Paras, 1986).

چندین نفر از نظریه‌دانان قرن هفدهم از شیوه‌ی والای کنترپوئنِ آوازیِ بداهه روی یک کانتوس
رموس (کنتراپونتو آلّا مِنته) نام برده‌اند. تسلط بر این فن از لازمه‌های اعضای همخوانانِ کلیسای
پ بود که، به‌گفته‌ی ج.ب. دُنی (۱۶۴۷)، گاه به سوءاستفاده از آن متهم می‌شدند، چون روی تکرار
گوری پافشاری می‌کردند که همواره با کانتوس فیرموس توافق نداشت (Ferand, "Improvised

Shiraz-Beethoven.ir

و باربیه‌ری در آلبومِ شِری، به‌نامِ همدلی کامل (*Complete Communion* , 1965, BN 84226)، ره کرد.

پیش از سال‌های آخر دهه‌ی ۱۹۵۰، بداهه‌پردازیِ مُتیفی در جاز خیلی کمتر از نوع تأویلی یا ول‌دارِ آن پیش می‌آمد. دلایل آن هم واضح‌اند: تا آن زمان از یک بداهه‌پردازی جاز انتظار رفت با تمِ زیرساز خود همخوانی داشته باشد؛ تم مزبور معمولاً شامل یک پیشرَویِ کارکردی بود به‌اندازه‌ی یک، دو یا چهار آکورد در هر میزان حرکت می‌کرد؛ بداهه‌پردازی به‌خودی‌خود اغلب کت سریعی داشت. با توجه به این شرایط، خیلی مشکل می‌شد یک مُتیف را به‌شکلی نظام‌مند و ن لکنت گسترش داد. به همین خاطر، بین بزرگ‌ترین بداهه‌نوازان سبک‌های اولیه، سوئینگ و ، شاید تنها سه نفر استفاده‌ی مداومی از فنون مُتیفی می‌کردند: بنی کارتر، کُنت بِیسی و تِلانیوس ک.

از اواخر دهه‌ی ۱۹۵۰ تاکنون، سبک‌های جدیدْ چهارچوبِ مناسب‌تری برای بداهه‌پردازیِ ی به‌وجود آورده‌اند و استفاده از این روش شکل منظم‌تری به خود گرفته است که، به‌لحاظ یت، با بداهه‌پردازی فرمول‌دار و تأویلی برابری می‌کند. از یک سو، جاز آزاد تم‌های مشخصه‌ی ک‌های قبلی را کنار گذاشته است تا به‌سراغ ساختارهای اختصاصی‌تر برود، و از سوی دیگر، مُدال، جاز-راک و دیگر آمیزه‌های جاز و موسیقی مردم‌پسند، اینها را کنار گذاشته‌اند تا به‌سراغ وان‌ها یا اُستیناتوهای ساده بروند. به هر صورت بداهه‌نوازان، رها از الزام به دنبال‌کردنِ یک رَویِ آکوردیِ تُند، توانسته‌اند توجه بیشتری صرف بداهه‌پردازی مُتیفی کنند. به‌علاوه، تکرار و رشِ مُتیف‌ها عنصری از انسجام و استواری فراهم آورده است که، به یک معنا، نقشی مشابهِ تمِ دادی را پر می‌کند.

فن‌های مرتبط با هم

ی‌های ترکیب رویه‌های گوناگونِ بداهه‌پردازی می‌توانند بغرنج و مدام در حال تغییر باشند. ای مختلفِ یک گروهِ هم‌نوازی شاید به‌طور هم‌زمان چند فنِ بداهه را به‌کار بزنند، یا نوازنده‌ی شستی‌دار در دست راست از فنی و در دست چپ از فنی دیگر استفاده کند (مثل ویلسُن). در ی یک کوآرتتِ باپ از، مثلاً، یک ترانه‌ی مردم‌پسند، نوازنده‌ی ساکسُفُن احتمالاً تم را تأویل ند و بعد یک ملودیِ فرمول‌دارِ تازه و تُند می‌آفریند، درحالی‌که نوازنده‌ی پیانو، البته با یاسیون‌های موضعیِ خودش، ساختارِ هارمُنیک را حفظ می‌کند، نوازنده‌ی کنترباس از هارمُنیِ ر یک خط باسِ رونده‌ی فرمول‌دار می‌سازد که در قالب نت‌های چنگ از پایه‌ی یک آکورد به ی آکورد دیگر می‌رود، و نوازنده‌ی درام رشته‌ای از الگوهای ریتمیک را دنبال می‌کند که شاملِ یاسیون‌هایی بر مبنای ریتم‌های سوئینگ‌دارِ سنج و ضرب‌ها یا (بوم‌بوم‌ها)ی نامنظمِ طبلِ باس ند. در سطحی بالاتر، می‌توان یک بداهه‌پردازی را که از روندهای مُتیفی یا فرمول‌دار به‌وجود است به‌عنوان تمی ازپیش‌موجود اقتباس کرد و به‌نوبه‌ی خود هدف تأویلِ ملودیک قرار داد؛ ن رویکردی مشخصه‌ی کارِ لویی آرمسترانگ (نک. ۵-دو) و بلوزنوازیِ مایلز دیویس است.

Shiraz-Beethoven.ir

وگاه (لا) است. هم در کارِ ناطق و هم در کلیاتِ آوازی، مُدگردی به‌صورتِ تدریجی و با شروع از رجه‌ی خاتمه‌ی اولین مقام در قطعه صورت می‌گیرد. بنابراین، ترتیبِ مُدگردی باید در این ونه‌های آوازی و سازی متفاوت بوده باشد، زیرا اولی با خاتمه‌ی سل شروع می‌شود و دومی با اتمه‌ی لا. پیوند میان تقسیم و کلِ کلیات، که کانتمیر از آن یاد کرده است، با این واقعیت مستحکم ی‌شود است که تقسیمِ الگوی او با حسینی آغاز شده است و نه با راست.

در عمل، تقسیم یا به‌عنوان نخستین قسمتِ فصلِ سازی اجرا می‌شده است یا در چندین موضعِ ختلف در درونِ فصلِ آوازی. می‌توان پذیرفت که یک تقسیم در یک فصلِ آوازی این الزام را داشته ست که رابطه‌ای با مقامِ فصل برقرار و از گردش در همه‌ی مقام‌ها اجتناب کند. این امر، به‌ویژه، در سیم‌های آوازی که به‌ترتیب به دنبالِ پِشرِوها و پس از ساز سِماعی می‌آمده‌اند صادق بوده است؛ ن تقسیم‌ها بین تصانیفی که در مقام خاصی بوده‌اند شکاف ایجاد می‌کرده‌اند. تقسیمِ فصلِ سازی ی‌توانسته است آزادیِ بیشتری داشته باشد، مخصوصاً اگر نوازندگان، به‌قولِ فُنتُن، چیزی حدودِ ساعت‌ها» می‌نواخته‌اند. بااین‌حال، چنین به نظر می‌رسد که تقسیمِ نغمه‌ی کلیاتِ مقاماتِ کانتمیر شتر یک الگوی آموزشی بوده است تا یک قطعه‌ی اجراییِ واقعی و، به‌عنوان یک الگوی آموزشی، سیعاً (هرچند نه کاملاً) براساسِ پِشرِوِ کلِ کلیات الگوسازی شده بوده است.

یجه‌گیری

ابع موسیقی‌شناختی و ادبیِ اوایلِ قرن هفدهمِ ترکیه اصطلاحِ تقسیم را برای یک گونه‌ی جدیدِ وسیقایی معرفی می‌کنند. در قرن هجدهم، تعریفِ این گونه حاویِ چهار مؤلفه بوده است: ولیددراجرا، فقدانِ دورِ ریتمیک (اصول)، پیشرَویِ لحنیِ کدبندی‌شده، و مُدگردی در داخل نظامِ دال. این تعریف تا به امروز اعتبار دارد.

با اینکه در حوزه‌های دیگر، فرهنگ‌های موسیقیِ هنریِ ترکیه و ایران ارتباط نزدیکی با هم شته‌اند، رویکرد به «بداهه‌پردازی» به‌طور بنیادین در این دو فرهنگ با هم تفاوت داشته است. رانی‌ها بیشتر بر حفظ کردنِ اجزاءِ لحنیِ منفرد تأکید داشته‌اند تا بر تولیددراجرای گسترده. داهه‌پردازی به اصولِ آواز، که اوزانِ شعر فارسی را بازتاب می‌داده، وفادار مانده و تمامیتِ وشه‌های منفرد را حفظ می‌کرده است. حتا زمانی که بسیاری از مقام‌ها، دورهای ریتمیک و اصنافِ صانیفِ موسیقی قرون وسطای ایران در اواخر قرن هجدهم فراموش شدند، آواز به‌عنوان رشته‌ی وندِ اساسی با گذشته‌ی موسیقاییِ ایران باقی ماند. مُدگردی‌های وسیع و آزادتری که در گونه‌هایی تصانیفِ قرون وسطاییِ ایران مثل کلیات و کل النغم وجود داشت و هنوز در قرن نوزدهم (تحت نوانِ مرکب‌خوانی) تا حدودی شناخته شده بود، به‌نفعِ تمرکزِ بیشتر بر روی گونه‌های مُدالِ با ویشاوندیِ نزدیک‌تر، که به‌طور نوبتی به‌عنوان ردیف مرتب شدند، کنار گذاشته شدند. از قرن ندهم تا امروز، آواز ایرانی بیشتر همچون بازآفرینیِ آزادِ هسته‌های لحنیِ خاص تعریف شده است همچون یک تولیددراجرای وسیع.

Shiraz-Beethoven.ir

ضمیمه‌ی ب

اجراهای مورد بحث در قسمتِ سه

performance 1. *Iran: Musique persane*, OCORA 57. Recorded in Tehran 1979, published in Paris 1984.

Performance 2. *Chavosh no. 9.* Recording of a live concert in Tehran, July 1977, published by Kanoon-e Honari va Fekri-e Chavosh, 1977.

Performance 3. Studio performance broadcast by BBC Radio 3, *c.* 1987.

Performance 4. *Ostâdân-e Musiqi-e Sonnati-e Irân (Masters of Iranian Traditional Music)* series, SARTMS, no. 10. Originally recorded and published in Iran as a commercial LP disc on the Âhang-e Ruz label before 1979; re-released as a commercial cassette in the USA in 1984 by C&G Inc. (380)

Performance 5. Commercial cassette recording published by Moasseseh-ye Honari va Farhangi-e Mâhur (Iran), 1980; distributed outside Iran by the Farabi Cultural Institute, Finland.

Performance 6. *Barg-e Sabz* no. 165, commercial cassette recording of a studio performance originally broadcast by Iranian Radio in the 1970s; re-released in the USA in 1987 by Caspian Inc. (518).

Performance 7. From *Iranian Dastgâh: Modal Music and Improvisations*, Philips 6586 005. Performance recorded in Iran (date and place of publication not given, but probably before 1979).

Performance 8. *Golhâ-ye Tâzeh* no. 147. Commercial cassette recording of a studio performance broadcast by Iranian Radio in the 1970s.

Performance 9. *Ostâdân-e Musiqi-e Sonnati-e Irân (Masters of Iranian Traditional Music)* series, SARTMS, no. 21. Originally recorded and published in Iran as a commercial LP disc on the Âhang-e Ruz label before 1979; re-released as a commercial cassette in the USA in 1984 by C&G Inc. (376).

Performance 10. Live recording of a performance given at the School of Oriental and African Studies (University of London), *c.* 1966.

Performance 11. Commercial cassette, recorded and published in Iran, *c.* 1984-5.